



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Landschaft als Leinwand. Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles präsentiert eine grosse Ausstellung zur Land-Art

Stierli, Martino

Abstract: Die Land-Art gilt als Kunstströmung, die ab den 1960er Jahren aus dem institutionellen Kontext auszubrechen versuchte. Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles revidiert diese Auffassung mit einer reich befrachteten Ausstellung.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-68446>

Newspaper Article

Published Version

Originally published at:

Stierli, Martino. Landschaft als Leinwand. Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles präsentiert eine grosse Ausstellung zur Land-Art. In: NZZ, 180, 6 August 2012, 31.

Landschaft als Leinwand

Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles präsentiert eine grosse Ausstellung zur Land-Art

Die Land-Art gilt als Kunstströmung, die ab den 1960er Jahren aus dem institutionellen Kontext auszubrechen versuchte. Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles revidiert diese Auffassung mit einer reich befrachteten Ausstellung.

Martino Stierli

Das Stichwort «Land-Art» steht gewöhnlich für eine Reihe monumentaler Grossskulpturen an entlegenen Stellen in der Wüste des amerikanischen Westens, für inzwischen kanonische Arbeiten wie Michael Heizers «Double Negative» (1969), Robert Smithsons «Spiral Jetty» (1970) oder Walter De Marias «Lightning Field» (1977). Diese Werke sind nur schwer zugänglich und verlangen, wenn man sie erleben will, nach einer beschwerlichen Pilgerfahrt. Nicht zuletzt dieser eingeschränkten Zugänglichkeit wegen ranken sich zahlreiche Mythen und Verzerrungen um sie, die zu einer stark verengten Sicht auf diese Kunstströmung geführt haben. Unter dem Titel «Ends of the Earth» unternimmt es nun das Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles, etablierte Auffassungen radikal in Frage zu stellen und die Land-Art von ihren Anfängen bis Mitte der 1970er Jahre historisch und sozialpolitisch zu verorten.

Experimentelle Anfänge

Die Schau umfasst rund 250 Werke von achtzig Künstlern aus Nord- und Südamerika, Europa und Japan und versucht damit zum ersten Mal, die Kunstströmung in globaler Perspektive zu erfassen. Dass der Besucher ob der schieren Fülle des präsentierten Materials mitunter Gefahr läuft, den Überblick zu verlieren, haben die Kuratoren Philip Kaiser und Miwon Kwon in Kauf genommen. Und auch, dass die genannten Schlüsselwerke von Heizer und De Maria gar nicht vertreten sind. Wollte Heizer sich nicht daran beteiligen, obwohl sich «Double Negative» im Besitz des MOCA befindet, so fiel das «Lightning Field» aus zeitlichen Gründen aus dem Rahmen. Die Ausstellung gibt kein exaktes Anfangsdatum, setzt aber mit dem Jahr 1974 nach oben eine deutliche, wenngleich diskutable Zäsur und unterstreicht damit den Fokus auf die experimentellen Anfänge der Land-Art.

Die Präsentation beginnt mit einem doppelten Paukenschlag: Auf der einen Seite finden wir Yves Kleins Relief «Région de Grenoble» aus dem Jahr 1961, das die Geländefaltung in der französischen Alpenregion abbildet. Auf der anderen Seite wird Jean Tinguelys «Study for an End of the World, No. 2» aus dem Jahr 1962, ein rund zwanzigminüti-

ger Film, gezeigt, in dem wir dem Schweizer Künstler genüsslich dabei zusehen, wie er, assistiert von Niki de Saint Phalle, in der Wüste von Nevada eine seiner kinetischen Skulpturen mit grossem Brimborium in die Luft sprengt (der Bedeutung dieser Arbeit für die frühe Land-Art entsprechend ist ihr im Katalog ein eigener Essay gewidmet). Beide Werke illustrieren zentrale Thesen für den revisionistischen Ansatz der Kuratoren. So zeigen sie auf, dass die Land-Art keineswegs eine amerikanische Erfindung der späten 1960er Jahre war, sondern dass ihre Anfänge an den Beginn der Dekade zurückreichen und massgeblich von europäischen Künstlern im Umfeld des «nouveau réalisme» und der Zero-Gruppe geprägt wurden (deren Hauptvertreter Günther Uecker ist mit zentralen Arbeiten in der Schau vertreten).

In der Tat ist es eines der grossen Verdienste dieses Unterfangens, über den Tellerrand zu blicken und mit Künstlern aus Ländern wie Island, Israel, der Tschechoslowakei oder Jugoslawien wenig bekannte Positionen einzubeziehen, die zeitgleich um vergleichbare Fragestellungen kreisten. Performances von Micha Ullmans «Messer-Metzer» (1972) oder Pinchas Cohen Gans «Touching the Border» (1974), bei denen der Grenzverlauf zwischen Israel und den palästinensischen Gebieten auf unterschiedliche Weise unterminiert wird, verkörpern mustergültig, dass massgebliche Vertreter der Land-Art keineswegs an einer zeitlosen Naturerfahrung fern der Zivilisation interessiert waren, sondern mit ihren Arbeiten direkt die gesellschaftlichen und geopolitischen Zusammenhänge ihrer Zeit kommentierten. Es ist einzig schade, dass diese Positionen in der Ausstellung – freilich aus guten Gründen – zu Gruppen zusammengefasst und dadurch potenziell marginalisiert werden, als ob die Kuratoren vor ihrer eigenen Internationalismus-These zurückgeschreckt wären. Der engagierte Ansatz wird auch in Tinguelys Zerstörungsaktion ersichtlich, die sich auf die Atombombentests, die die US-Regierung damals in der Wüste von Nevada durchführte, bezieht und sie persifliert.

Die Wüste nicht als Tabula rasa frei von Geschichte, sondern im Gegenteil als umkämpftes und geopolitisch aufgeladenes Gebiet im Zeichen von Wettrüsten und Kaltem Krieg: Dieses Verständnis legen auch Robert Barry mit seiner Arbeit «Inert Gas Series» (1969) an den Tag, indem er in einer Art Feldversuch unsichtbare Edelgase in die Atmosphäre entliess, oder Heinz Mack mit seinem «Sahara-Projekt» (ab 1959), das sich explizit auf die französischen Bombentests in dieser Gegend bezog. Neben vielem anderen ist Tinguelys Arbeit auch dazu geeignet, das Missverständnis zu relativieren, dass es sich bei der Land-Art im Wesentlichen um eine Untergattung der Monumentalskulptur handle. Die Ausstellung argumentiert

überzeugend, dass die Land-Art-Künstler mit unterschiedlichsten Medien operierten. Texte, Publikationen, Fotografie und Film dienten ihnen dabei nicht einfach dazu, ihre Werke zu dokumentieren und zu repräsentieren, sondern bilden vielmehr integrale Bestandteile derselben; keine Surrogate also, sondern Erweiterungen der künstlerischen Aktivitäten auf neue Felder der Distribution.

Nirgends wohl wird dies so deutlich wie in dem vom deutschen Filmemacher Gerry Schum produzierten, vom Sender Freies Berlin erstmals ausgestrahlten Film «Land Art» (1968/69). Diese erste als TV-Sendung konzipierte Ausstellung stellt zugleich ein zentrales Begründungsmoment der Land-Art dar. Aber auch in Smithsons «Spiral Jetty» wird ein auf neuen Medien gründendes Kunstverständnis offenkundig, besteht die Arbeit doch nicht nur aus der Monumentalskulptur am Ufer des Great Salt Lake, sondern ebenso aus einem 16-Millimeter-Film, der die spiralförmige Aufschüttung vom Helikopter aus gesehen zeigt. Die Dialektik von Präsenz und Absenz, «site» und «nonsite» ist nicht nur für Smithsons Kunstbegriff von zentraler Bedeutung. Sie ermöglicht es, eine Kunstgattung museal zu präsentieren, die (angeblich) per definitionem ausserhalb des Museums und des urbanen Kontexts stattfindet. Es ist ein Verdienst der Schau, die Bedeutung dieser Dialektik anhand der medialen Praktiken der Land-Art-Künstler aufzuzeigen.

Das System instrumentalisieren

Sosehr die Präsentation auf einen offenen Anfang pocht, so sehr ist sie auf die Rekonstruktion jenes historischen Moments bedacht, an dem die Beschäftigung mit der Erde im Kunstsystem bewusst reflektiert wird. Drei Schlüsselereignisse sind dafür verantwortlich: Neben Schums erwähntem Fernsehprogramm sind es die Ausstellung «Earthworks», die Virginia Dwan 1968 in ihrer New Yorker Galerie zeigte, und die «Earth Art»-Schau, die 1969 an der Cornell University präsentiert wurde. Die partielle Rekonstruktion dieser historischen Vorläufer gehört zu den Höhepunkten des Parcours. Dabei markieren die beiden Ausstellungen, dass die beteiligten Künstler von Anfang an gezielt aus dem «System» heraus operierten und dessen Mechanismen für ihre Zwecke zu instrumentalisieren wussten. So gesehen erweist sich die Land-Art nicht als Institutionskritik, sondern als Wegmarke in Richtung Gegenwart, wo zwischen der Ökonomie der Kunst und der Kunst der Ökonomie nicht immer deutlich zu unterscheiden ist.

«Ends of the Earth» präsentiert ein Füllhorn an Ansätzen und Positionen, zu einer Thematik, die nicht immer ganz scharf abzugrenzen ist. Demgegenüber eröffnet die Ausstellung auf aufregende Art und Weise neue Perspektiven auf die Vorgeschichte dieser Kunstströmung und ihre Verknüpfungen mit neoavantgardistischen Praktiken, aber auch auf ihre Verwandtschaft mit Phänomenen wie der Minimal Art (Carl Andre, Sol LeWitt), der Konzeptkunst (John Baldessari, Lawrence Weiner), der Performance (Judy Chicago, Mary Kelly) oder der Architektur (Hans Hollein, Superstudio). Eine anspruchsvolle Präsentation, begleitet von einem Katalog, der auch in wissenschaftlicher Hinsicht den Standard für die weitere Debatte setzen dürfte.